

Textura Instrumental na África Ocidental: a Peça Agbadza

Marcos Branda Lacerda



Este artigo trata preferencialmente de um fenômeno ainda pouco observado na distribuição das partes fixas que constituem o conjunto instrumental Atsiã, da população Ewe do sul de Ghana: ao contrário do que se supõe normalmente na literatura musicológica sobre este gênero da música africana, os instrumentistas não responsáveis pela parte solista podem introduzir eventualmente alterações estruturais na textura de uma peça determinada. Procuro demonstrar também alguns conceitos básicos da música africana ocidental, e fazer um paralelo entre a forma de organização da textura instrumental na música iorubá e ewe. Concluindo o trabalho, apresento uma colaboração à discussão sobre os princípios que regulam a orientação rítmica dos executantes neste tipo de música.

Conceitos básicos

Em primeiro lugar, assume-se que todos os dançarinos e músicos de um conjunto instrumental da região costeira da África Ocidental compartilham a sensação da presença de um valor periódico de duração, que chamamos de *duração de referência*.⁽¹⁾ Tal duração estaria submetida no decorrer de uma

peça invariavelmente a uma divisão rítmica *binária* ou *ternária*. Realizações redundantes deste valor de duração seriam aquelas expressas respectivamente nos exemplos (1) e (2), através do que denominamos de *durações de divisão*.

A definição de uma peça em razão da organização binária ou ternária de um valor fixo de referência é importante no sentido em que os primeiros trabalhos sobre música percussiva da África Ocidental interpretavam as partes solistas de uma peça dada de maneira aditiva. A consequência disso foi uma questionável diferença na conceituação teórica de partes instrumentais fixas e solistas, isto é, que estas partes funcionariam simultaneamente segundo preceitos teóricos diversificados.⁽²⁾

Tanto o sistema binário quanto o ternário admite uma divisão em duas fases da duração de referência: respectivamente  e . No sistema ternário esta divisão é menos freqüente.

O tempo de uma peça é dado pelo tempo de articulação da duração de referência. Este valor situa-se normalmente entre ♩ , $\text{♩} = 80 - 120$. Desta forma é possível a introdução dos valores ♩ (em binário) e ♩ em ternário, em configurações rítmicas assimétricas ou em encadeamentos.

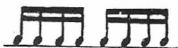
(1)

ritmo binário

duração
de referência



duração
de divisão



(2)

ritmo ternário

duração
de referência



duração
de divisão



Atingindo uma peça tempos extremamente rápidos, estes valores passam a ser omitidos. Ao contrário, no caso de tempos extremamente lentos, eles podem ser submetidos a divisões com valores inferiores.

Resta mencionar uma duração que possui a propriedade de interferir na regularidade binária ou ternária de uma peça, quando usada sucessivamente e não em configurações rítmicas assimétricas, a qual denominamos *duração de contraste*: ♪ (em binário) e ♫ (em ternário).

Sintetizando, a música instrumental da África Ocidental utiliza prioritariamente as seguintes durações, que aqui são dispostas de acordo com as duas bases rítmicas possíveis. Estas durações podem ser entendidas tanto como valores concretos, assim como valores abstratos de orientação.

(3)

binário

ternário

♪	duração de referência	♪
♪	duração de contraste	♪
♪		♪
♪	duração de divisão	♪
♪		♪

As partes que compõem o conjunto instrumental percussivo da África Ocidental se dividem em dois grupos: o primeiro, do qual constam partes instrumentais fixas, e o segundo, constituído regularmente por um tambor solista. Eventualmente, uma parte instrumental do primeiro grupo pode interagir diretamente com o tambor solista, passando a fazer parte, em momentos previsíveis, do segundo grupo. A parte solista, normalmente responsável pela região mais grave do espectro sonoro, é realizada na maioria das vezes pelo *tambor-mãe*, conforme o costume africano de associar o feminino aos tambores mais graves e maiores. As outras partes cabem aos *tambores-suporte* e, também, de acordo com a constituição específica de uma orquestra, idiofones. A parte eventualmente intercambiante é realizada por um *tambor de resposta*, conforme a musicologia ewe.

Textura instrumental

A música instrumental percussiva da África Ocidental se organiza acentuadamente através da disposição periódica de configurações rítmicas. A esse tipo de estrutura chamamos *modelo de periodicidade*.⁽³⁾ A interação dos modelos de periodicidade que compõem as partes do primeiro grupo instrumental acima mencionado denominamos *textura*. Os exemplos (4-5) referem-se à textura instrumental das peças Kiriboto do repertório batá da cidade iorubá de Pobè, na República Popular do Benin (exemplo (4)) e Atsiagbeko,⁽⁴⁾ que consta do repertório Atsiã da população ewe do sul de Ghana (exemplo (5)).

O conceito de modelo de periodicidade aplica-se igualmente à parte solista. Em momentos dados, o executante pode reter uma configuração rítmica repetidamente, associando-a ao resto de uma estrutura linear variada, ou mesmo mantendo-a de forma isolada em complementação ou contraste à textura. Modelos de periodicidade contrastantes são comuns na parte do tambor-mãe na música iorubá.

O exemplo (6) foi extraído da execução de Lade Lade, do culto para Xangô em Sakété.

Dependendo do grau de complexidade de uma peça, ou mesmo do estilo de uma determinada orquestra, a textura rítmica pode ser organizada de modo também a fornecer subsídios à permanente orientação dos executantes segundo um *ciclo métrico* dominante. Nos exemplos acima, observa-se um modelo de periodicidade comum que serve a esta finalidade (♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪), cuja frequência nos diferentes repertórios de inúmeras etnias africanas lhe valeu a designação específica de *fórmula padrão* (standard pattern).

Observe-se que no exemplo (6), a parte do akó consiste na repetição de um segmento que ocupa toda a extensão métrica compreendida por um ciclo de 4 durações de referência. Com efeito, a este instrumento cabe regularmente a execução de configurações correspondentes ao ciclo métrico. Apenas no caso da fórmula padrão este instrumento cede ao omele abo a execução de um segmento de extensão métrica. As relações métricas no estilo ewe serão discutidas abaixo.

Na música batá iorubá, poucos são os exemplos em que uma unidade de tempo contrastante com a duração de referência sirva de base a uma configuração rítmica periodicamente disposta nas partes texturais. Ou seja, as partes que compõem a textura de uma peça no repertório batá se referem, regularmente,

(4)

$\text{♩} = \text{ca. } 86$

omele akó

omele abo

eki

akó

(5)

$\text{♩} = 86-94$

gankogui

palmas

axatse

kagan

totodzi

kloboto

kidi

(6)

$\text{♩} = \text{ca. } 80 \quad 25-26$

omele akó

iya ilu

27

duração de contraste

duração de referência

$3:2 \quad 3:2$

diretamente à duração de referência própria à base rítmica binária ou ternária dessa peça. Desta forma, o contraste polirrítmico fica reservado à relação entre eventuais momentos da parte do tambor-mão e as partes texturais, como no ciclo 27 do exemplo (8).

O fenômeno rítmico de oposição entre partes baseadas respectivamente na sucessão periódica da duração de referência e da duração de contraste, ou de seus respectivos múltiplos, recebeu a denominação de *ritmo cruzado* (cross rhythm). Praticamente, trata-se das relações 2:3, 3:2, 4:3 e 3:4, respeitada a duração de divisão comum às duas partes.

O atributo "fixo" conferido às partes texturais justifica-se enquanto restrito ao contraste entre sua relativa rigidez e o maior grau de variabilidade na execução do solista. No decorrer de uma execução podem ser usadas variantes ornamentais, cuja introdução estaria a critério do músico tanto em razão de sua percepção das estruturas apresentadas pelo solista quanto por uma contribuição independente à configuração geral da textura.

Desta forma, observa-se uma participação extremamente exuberante do executante do tambor éki da orquestra batá de Pobè, se compararmos ao tipo de execução do mesmo tambor na orquestra de Sakété. Ao contrário, as estruturas do tambor-mão da orquestra de Sakété contribuem muito mais ao enriquecimento da textura do que se apresentam como contraste às partes fixas propriamente ditas. Particularmente a orquestra de Pobè apresenta variantes ornamentais nas partes dos tambores-suporte que implicam um adensamento da organização da textura.

Antes de passar à descrição das variações de textura na peça Agbadza do repertório ewe, eu gostaria de revisar a afirmação feita acima de que no exemplo (4) duas partes — omele abo e akó — ocupam a extensão integral do ciclo métrico de quatro durações de referência (J.).

A organização da parte do akó sugere um espaçamento regular de uma configuração

rítmica com base em um múltiplo da duração de contraste própria ao ritmo ternário (J.), que gera a relação 3:4 com a latente sucessão de 4 durações de referência:

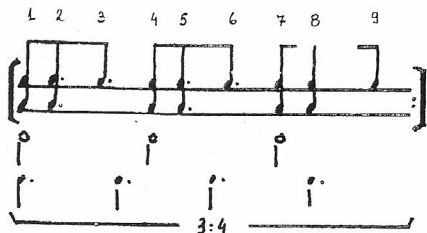
Isoladamente, uma tal configuração rítmica me parece extremamente complexa, considerando-se ainda que ela estaria sendo articulada com base na sequência de duração de contraste (J.), e não na sequência de duração de referência forçosamente presente. A complexidade seria decorrente de o executante não articular a batida isolada sobre a membrana aguda (batidas 3 e 6) no mesmo momento de articulação de uma duração de divisão (J.), como na batida 9. Esta última batida, redundante em relação à sequência de duração de divisão, denota exatamente o caráter linear — e não cíclico — da parte do akó no interior da extensão métrica, preparando para mais um ciclo métrico de 4 durações de referência. A relação polirrítmica 4:3 (ritmo cruzado) entre a parte do akó e o ciclo de duração de referência, a meu ver neutralizada pelas batidas agudas, estaria plenamente caracterizada isolando-se apenas as batidas simultâneas nas duas membranas (J.).

Esta discussão tem também como finalidade acentuar uma primeira diferenciação entre os estilos iorubá e ewe. O primeiro se caracteriza por uma textura inequivocamente percebida em conjunção com a sequência da duração de referência. No segundo, ao contrário, ritmos cruzados apresentam-se de forma permanente, resultantes tanto da relação das configurações fixas dos instrumentos suporte quanto da relação destas com a sequência de duração de referência. Além disso, mesmo admitindo-se a relação polirrítmica no exemplo iorubá acima, observe-se que o início do ciclo polirrítmico 4:3 — isto é, o momento de articulação simultânea das duas partes, coincide com o início da fórmula padrão executada pelo omele abo. Na música ewe, como veremos abaixo, ciclos polirrítmicos podem iniciar-se em pontos distintos da fórmula padrão, o que a torna sem dúvida alguma peculiar entre os estilos percussivos africanos.

A peça Agbadza

David Locke apresenta as partes texturais de Agbadza de maneira ligeiramente diferente da versão registrada por Richard Hill.⁽⁵⁾ Nesta não constam as palmas, e a parte do tambor de resposta kidi configura-se de forma menos densa, mas estruturalmente idêntica (isto é, com o mesmo relacionamento com a parte da campana, o gankogui). Na versão de Locke o tempo é de J. = 120, enquanto

(7)



na versão de Hill de $\text{♩} = \text{ca.100}$. Finalmente, desta versão consta a participação da cabassa axatse,(6) da mesma forma como na textura de Atsiagbeko apresentada acima. Os exemplos (8-9) mostram a textura de ambas as versões. O conjunto é complementado pelo tambor solista sogo, cuja participação será mencionada abaixo.

Na gravação de Hill, a textura de Agbadza mantém-se conforme o exemplo (8) durante os primeiros 59 ciclos métricos. No ciclo 60, o executante do kagan suprime o tempo de uma duração de contraste, antecipando a relação de sua parte com a parte do gankogui. A configuração antecipada se mantém até o ciclo 72, o que já significa uma considerável alteração da textura (v. exemplo (10)).

(8) Agbadza (Hill)

$\text{♩} = \text{ca.100}$

gankogui

axatse

kagan

kidi

(9) Agbadza (Locke)

$\text{♩} = \text{ca.120}$

gankogui

palma

kagan

kidi

(10)

60 61-71

gankogui

kagan

A seguinte alteração se dá na parte do kidi, 3 ciclos inteiros após a alteração do kagan. O executante antecipa pelo mesmo tempo sua parte no ciclo 64, estabelecendo um paralelismo relativo com a parte do kagan até o ciclo 72. Com esta alteração se perdem elementos essenciais de sua participação original na textura (v. exemplo (11)).

A próxima alteração, no ciclo 72, é a reversão da parte do kagan à sua posição original na textura. O executante se utiliza do processo inverso, isto é, ele estende o tempo de

duração da sua figura rítmica em mais uma duração de contraste, destruindo a relação de paralelismo com o kidi até o ciclo 79, conforme o exemplo (12).

O executante do kidi estende igualmente o tempo de execução de sua figura rítmica no ciclo 79, restabelecendo a relação anterior de paralelismo com o kagan. Ele passa a articular um novo ritmo simultâneo ao grupo $\overline{\text{P}}$ que introduz a figura do kagan. A partir do ciclo 92, o tambor solista, o sogo, passa a tocar paralelamente ao kidi, conforme o exemplo (13).

(11)

gankogui 64

kagan (65-71)

kidi (65-78)

(12)

gankogui 72 73

kagan (73-78)

kidi (73-78)

(13)

gankogui 79 81 - 102

kagan

kidi (81-102)

sogo

Finalmente, no ciclo 108, kidi e sogo passam a articular simultaneamente uma configuração rítmica introduzida pelo motivo anterior, permanecendo assim até o ciclo 125, quando a gravação chega ao fim através da gradual diminuição de volume. Note-se que as duas batidas acrescentadas são paralelas à configuração do kagan (v. exemplo (14)).

A peça Agbadza ilustra a riqueza de relações rítmicas contidas na textura do estilo ewe. A notação adotada observa a presença teórica de durações de referência, fáceis de se-

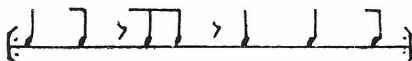
rem deduzidas no estilo iorubá. Dispondo-se as configurações iniciais dos tambores suporte segundo suas qualidades métricas individuais teríamos as seguintes opções apontadas no exemplo (15).

Para demonstrar o relacionamento polirrítmico das partes entre si e a sequência de duração de referência, poderíamos substituir estes motivos pelos valores de duração de toda a sua extensão e posição métricas e reescrever teoricamente a textura inicial conforme os exemplos (16-17).

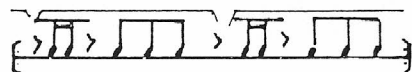
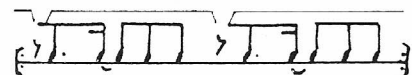
(14)

108 - 125

gankogui



kagan

kidi
(sogo)

(15)

kagan



kidi

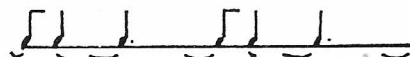


(16)

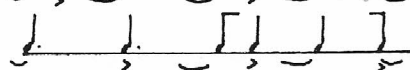
dur.ref.



kagan

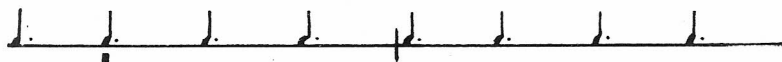


kidi

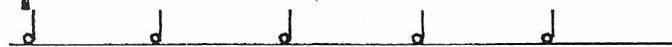


(17)

dur.ref.



kidi



kagan



A textura de Agbadza contém, portanto, um ritmo cruzado na razão de 3:4 entre a parte do kidi e a sequência de duração de referência, bem como de 4:3 entre a mesma parte e a parte do kagan.(7) Além disso, a parte do kagan relaciona-se com a sequência de duração de referência de maneira regularmente sincopada.

A antecipação na parte do kagan no ciclo 60, e a consequente alteração do comportamento do executante do kidi, provoca um empobrecimento da textura. A sua relação com a sequência de duração de referência continua sendo regularmente sincopada, mas as relações de ritmo cruzado anteriormente existentes foram eliminadas. Considerando-se que ela não possui o caráter ornamental a que se referem aqueles que mais se ocuparam desta música, é possível que a alteração do kagan possa ser vista como um momentâneo "lapso" do executante. No entanto, é interessante notar de que maneira o conjunto resiste a essa mudança.

Eu gostaria ainda de ressaltar uma relação rítmica entre a sequência de duração de referência e a sequência resultante da decomposição dos valores de duração das configurações do kagan e do kidi. O exemplo (18) demonstra um ritmo cruzado na razão de 3:2 entre as durações de referência e aquela sequência que chamamos de *sequência sincopada de duração de contraste*:(8)

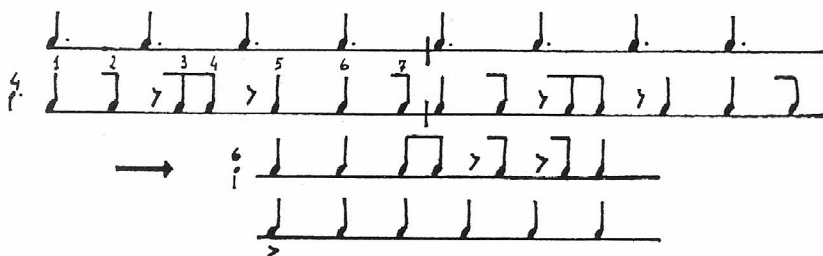
Note-se que o ponto em que se encontram as batidas acentuadas do kagan e do kidi

coincide com a batida 5 da fórmula padrão; gerando para ouvintes não africanos a percepção equivocada da parte do gankogui, expressa no exemplo (19). A posição da sequência de duração de referência em relação a esta configuração não coincide com aquela considerada correta.

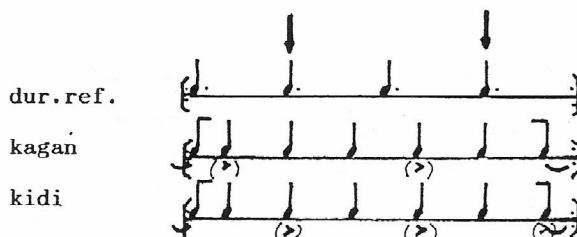
O relacionamento entre a sequência de duração de referência e a sequência sincopada de duração de contraste é mais remoto do que aquele determinado pela extensão total das configurações rítmicas, expresso nos exemplos (16-17). No entanto, ele passa a ser relevante levando-se em conta também a contribuição do tambor solista.

A parte do sogo na gravação de Hill caracteriza-se pela execução de configurações semelhantes às do ciclo 10 e 11 dos exemplos (20-21), que coincidem com a acentuação do kagan. A introdução desta frase, que pode apresentar-se bastante variada, se dá após a execução de modelos de periodicidade, de extensões diversas, muitas vezes conforme a acentuação do kidi (ciclos 12-13 e 14-15). Esta constante mudança(9) faz com que a sequência sincopada de duração de contraste, comum a ambas as partes, emergja como elemento articulador em oposição à sequência de duração de referência, ou de durações correspondentes à extensão total das figuras dos tambores suporte (ver exemplo (20)).

(18)



(19)



Em um destes segmentos o executante transforma o motivo "a" em um modelo de periodicidade (ciclos 60-61) e o expande através da retenção do grupo fff que introduz o motivo (ciclo 62). Neste momento, reforça-se a sequência sincopada de duração de contraste como referência individual. Note-se que a introdução do motivo "a" se dá sempre no início do ciclo métrico, evidenciando a orientação métrica de acordo com a fórmula padrão.

Conclusão

O conceito de duração de referência tem por finalidade substituir o termo "beat" dos estudos de língua inglesa sobre a música africana. Este termo, comum entre músicos norte-americanos, não é usado normalmente por músicos de outras nacionalidades, apontando para uma certa impropriedade científica em ser simplesmente transposto para a análise de um estilo musical alheio.

(20)

10

gankogui

sogo

(kagan)

gankogui

sogo

(kidi)

gankogui

sogo

(21)

sogo

60

a

a'

x

a

b

A expressão "duração de referência", mesmo que imprópria para a prática musical, possibilita ainda a identificação do fenômeno em conjunto com elementos relacionados, como as durações de contraste e divisão. Estas designações permitem ainda a sistematização dos conceitos na análise das peças que compõem um repertório africano, indiferentemente da base rítmica binária ou ternária de suas peças.(10)

A música iorubá confirma a existência de um nível de orientação rítmica, expresso pela sequência de duração de referência. Nesta música, assim como em Agbadza e em outros exemplos do repertório ewe, é primordialmente esta duração que regula os movimentos da dança de abertura do dorso e sucessão dos passos. Nas peças ternárias, a sequência de duração de referência se organiza metricamente de forma quaternária ($\frac{4}{4}$ ou $\frac{12}{8}$) quando associada à fórmula padrão, como demonstram, no caso de Agbadza, as entradas regularmente na mesma posição da parte do sogo.

Com relação à legitimidade da referência mental direta dos músicos ewe à sequência de duração de referência, as opiniões são divergentes.(11) As partes suporte conjuntamente e a alternância da referência do executante do sogo a elas tornam latente a sequência sincopada de duração de contraste.

Neste sentido, a alteração estrutural da parte do kagan ganha relevância. Aceitando-se que o executante tenha realmente incorrido em um "lapso" no ciclo 60, devidamente "corrigido" no ciclo 73, há que se observar que sua antecipação se dá em relação a esta sequência. Isto é, o executante antecipa sua posição no ciclo métrico em uma duração sincopada de contraste, e não em um valor da sequência de duração de referência.

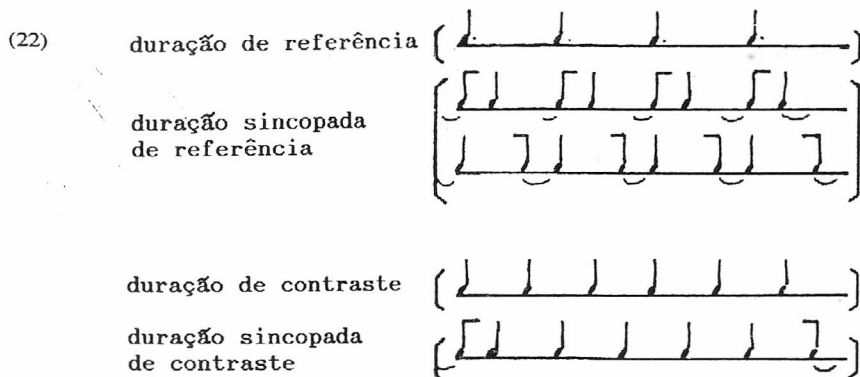
Concluindo, eu gostaria de formular o exposto em um princípio de orientação e organização rítmicas das partes texturais de um conjunto instrumental da África Ocidental. Segundo este princípio, cada parte de textura estaria submetida exclusivamente às sequências de duração de referência e de contraste em sua forma tética ou sincopada, conforme o exemplo (22).

A próxima relação possível seria dada em um nível métrico individual. Isto é, no nível de distribuição regular de acentos dentro da respectiva sequência de referência, como expresso nos exemplos (16-17) para o caso de Agbadza.

A diferença entre este tipo de abordagem e aquele realizado por Locke é que nele as configurações de superfície poderiam ser remetidas a um nível rítmico de referência individual profundo e abstratamente limitado à disposição sequencial de apenas duas durações – a duração de referência e a de contraste. A realização tética ou sincopada destas sequências determinaria a posição destas configurações dentro do ciclo métrico.

Neste contexto, cabe mencionar a função da fórmula padrão. Por um lado, ela se subordina à projeção da duração de referência; por outro, o seu arranjo linear interno permite inferir através do sequenciamento das três primeiras batidas a sequência de duração de contraste em posição tética, e, através do sequenciamento das últimas quatro batidas, a sequência sincopada de duração de contraste.

Completando a comparação feita acima sobre os estilos iorubá e ewe, pode-se afirmar que no primeiro está excluída a referência à sequência de duração de contraste em sua forma tética e sincopada nas partes texturais, enquanto que no segundo estas relações são possíveis em caráter permanente.



Notas

(1) Os conceitos aqui apresentados, referentes às durações empregadas, foram originalmente desenvolvidos em minha dissertação de doutorado sobre a música para tambores batá nas cidades de Pobè e Sakété da República Popular do Benin (Lacerda 1988:183-5). Para uma boa retrospectiva sobre a teoria da música africana, v. Kubik (1984). Uma abordagem original, apresentada aqui parcialmente, encontra-se em Locke (1982).

(2) V. discussão a esse respeito em Pantaleoni (1972:54-56) e também as transcrições de Jones (1959).

(3) V. Lacerda (1988:189-95) e Locke (1982:239-240, exemplos 21-22).

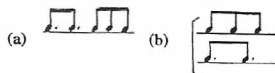
(4) Exemplo em Locke (1983:35).

(5) Este estudo baseia-se em transcrição feita a partir da excelente gravação de Richard Hill, com a qual me ocupei a título de preparação para uma pesquisa de campo na África Ocidental. Na parte do sogo, parcialmente transcrita nos exemplos 22-23, não foram consideradas as variações de timbre. A versão de Locke foi extraída de seu artigo (1982:235).

(6) V. Ladzekpo et al. (1980) para uma sumária descrição dos instrumentos ewe.

(7) A relação de ritmo cruzado entre o kidi e o kagan passa despercebida na análise de Locke (1982:233). Por outro lado, ele vê na configuração do kagan um exemplo de ritmo cruzado horizontal, no qual as duas primeiras batidas sugeririam uma divisão em duas fases da duração de referência $\text{> } \text{J} \text{ } \text{J} \text{ } \text{J} \text{ } \text{J}$ e as três últimas uma divisão ternária.

Em outras palavras, Locke considera o ritmo cruzado passível de realização horizontal (a) e vertical (b).



(8) A sequência sincopada de duração de contraste é vista por Locke (1982:237) como uma forma de realização do que ele denomina de "consistent offbeat accent".

(9) Esta parece ser uma característica efetiva de Agbadza, uma vez que Pantaleoni (1972:60) faz a mesma observação sobre a atuação do sogo.

(10) Note-se que os estudos de Locke (1982,1983) e Pantaleoni (1972) se referem exclusivamente às peças ternárias do repertório atsiã.

(11) V. Locke (1982:245, nota 7) e Pantaleoni (1972:54-8) para uma exposição resumida desta discussão.

Referências

- Richard Hill, *Drums of West Africa - Ritual Music of Ghana*. Lyricord Discs, LLS 7307. New York.
- Arthur M. Jones, 1959. *Studies in African Music*. Londres.
- Gerhardt Kubik, 1984. "Einige Grundbegriffe und -konzepte der afrikanischen Musikforschung." In Joseph Kückertz (ed.), *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde*, 10: 57-102.
- Marcos Branda Lacerda, 1988. *Kultische Trommelmusik der Yoruba in der Volksrepublik Benin - Bata-Sango und Bata-Egungun in den Ständen Pobè und Sakété*. Hamburgo.
- Alfred Kwashie Ladzekpo & Kobla Ladzekpo, 1980. "Anlo Ewe music in Anyako, Volta Region, Ghana." In Elizabeth May (ed.), *Musics of many cultures*. Berkeley e Los Angeles.
- David Locke, 1982. "Principles of offbeat timing and cross-rhythm in southern Ewe dance drumming." In *Ethnomusicology* 26 (2): 217-246.
- id., 1983. "Atsiabekò, the polyrhythmic texture." In *Sonus* 4: 16-38.
- Hewitt Pantaleoni, 1972. "Three principles of timing in Anlo Ewe dance drumming." In *African Music* 5 (2): 50-63.